

PERCURSOS DE ANÁLISE PARA UM ESTUDO TEÓRICO DO FIGURINO NO CINEMA PORTUGUÊS

CATERINA CUCINOTTA

NOVA FCSH

Instituto de História Contemporânea

Resumo

Em Portugal escolher investigar sobre Figurino de Cinema não foi tarefa fácil. Fal-tava tudo: desde textos traduzidos até referencias bibliográficas nacionais em torno do assunto de um ponto de vista pratico e profissional como também de um ponto de vista teórico. A minha tese de doutoramento focou-se sobre o género cinematográfico da Etnoficção portuguesa destacando para o efeito três trilogias escolhidas ao longo da história do cinema português. Os filmes que analisei na tese são os seguintes:

Trilogia do Mar, de Leitão de Barros: Nazaré, praia de pescadores (1927), Maria do Mar (1929), Ala arriba! (1942); Trilogia de Trás-os-Montes, de António Reis e Marga-rina Cordeiro: Trás-os-Montes (1976), Ana (1984), Rosa de areia (1989); Trilogia das Fontainhas, de Pedro Costa: Ossos (1997), O quarto da Vanda (2000), Juventude em marcha (2006).

Palavras-Chave: figurino; etnoficção; Fashion Theory.

Ao dividir a tese em duas partes, uma teórica e uma de aplicação das teorias, desenvolvi no segundo capítulo um percurso histórico de analise dos conceitos derivantes da Fashion Theory. Esta proposta de comunicação foca-se portanto na apresentação de um esboço do percurso histórico da Fashion Theory sugerido

por um artigo de 2003 de Patrizia Calefato que dá o nascimento dos estudos sobre moda e traje com o aparecimento do texto de Georg Simmel de 1895 *Die Mode*. A partir do artigo, tentei incrementar os estudos sobre cada autor citado por Calefato focando a atenção sobre o binómio traje-moda, entre outros. Gradualmente, a partir de Saussure, Bogatyrev e Barthes, cheguei finalmente aos estudos sobre o “corpo revestido” propostos por Calefato que põem ao centro das pesquisas o vestuário cinematográfico. Em particular dentro do grande universo gerado pelo cruzamento de vestuário e cinema, tentei demonstrar como um género cinematográfico híbrido como a etnoficção, entre documentário e narração ficcional, guarda dentro de si e dos seus frames, corpos que revelam significados através dos seus revestimentos. O ponto crucial da investigação é que uma das ferramentas à disposição para melhor compreender estas mudanças é mesmo o uso do vestuário. Não o traje em si mas o uso específico que deste é feito. De acordo com Bogatyrev, por exemplo, descobri que a função do traje popular é muito mais importante do que o próprio traje, ou seja, o estudo cultural e cinematográfico está, para os meus estudos, um passo à frente em relação ao estudo têxtil e de moda. O género da etnoficção, se por um lado parece focar a sua atenção no traje como simples decoração do corpo, pois em princípio trata a comunidade no seu conjunto, por outro, deixa transparecer algum significado escondido através do uso que a própria câmara faz dos corpos que formam a tal comunidade.

Neste sentido, o conceito de corpo revestido que vem da *Fashion Theory* resulta ser um auxílio fundamental para tentar examinar este novo ponto de vista que contempla o revestimento do corpo como a soma de significados prévios dentro do enredo filmico.

1. INTRODUÇÃO

Na minha tese de doutoramento sobre o estudo do vestuário em alguns filmes portugueses de etnoficção, dentro do âmbito da *Fashion Theory*, destaquei o conceito de *Corpo Revestido* proposto em 1986 por Patrizia Calefato para entender a importância do corpo como espaço de inscrição da cultura.

«Enquanto humanos buscamos a nossa própria identidade no corpo e a roupa é a sua continuação imediata» (Svendsen, 2006, p. 84). As peças de roupa são os elementos que ficam mais próximos do corpo e, por isso, muitas vezes, é somente através da roupa que se adquire a percepção do mesmo. Neste sentido, a língua latina é esclarecedora: roupa é *habitus*, do verbo habitar (morar), a roupa enquanto

habitação do corpo. Na língua portuguesa, o termo *hábito* define um uso, uma tradição, como também a palavra *costume*, que em italiano significa *figurino*.

O *sistema moda* é entendido como uma dimensão especial da cultura material, da história do corpo, da teoria do sensível. A expressão *Fashion Theory* indica um âmbito interdisciplinar que concebe a moda como um sistema de significado onde se produzem as figurações culturais e estéticas do corpo revestido.» (Calefato, 2002). Atualmente, muitos investigadores acreditam no potencial ideológico da *Fashion Theory*.

Ainda não existe uma teorização escrita específica. Porém, através de acontecimentos históricos, é possível encontrar um certo discurso sobre o vestuário como sistema de signos e como revestimento útil, compreendendo algumas especificidades do indivíduo, no caso da moda, ou da comunidade, no caso do traje.

Vários são os eixos que definem/integram a *Fashion Theory*. Nomeadamente, no que diz respeito ao traje ou ao vestuário: antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, semiótica e estudos culturais. A partir de um artigo de Patrizia Calefato (2002), que tem por título *Fashion Theory*, tentei organizar cronologicamente os pontos fundamentais de quando a teoria começou a ganhar vida até se desenvolver no conceito que é hoje. A partir do ensaio de Georg Simmel, de 1895, sobre a moda, até aos escritos de Roland Barthes, tentei ilustrar as teorias que puseram, quer a moda, quer o traje, no centro da pesquisa, tentando não cair em análises puramente textuais ou históricas.

2. PERCURSO HISTÓRICO DA FASHION THEORY

A seu modo, Simmel foi um precursor, pois inseriu a moda dentro do binómio *indivíduo/sociedade*. A partir desse binómio nasceram depois outros, como, por exemplo, *homem/mulher*, *ricos/pobres*, *imitação/diferenciação* – binómios com que, primeiro Simmel e mais tarde Veblen, foram deduzindo o quanto a moda, antes de ser entendida em termos gerais, precisava de ser enquadrada na sociedade a fim de melhor se compreender a sua função.

Seguindo o percurso cronológico indicado por Calefato (2002), torna-se necessário passar pelo Estruturalismo para melhor perceber a distinção entre moda e traje. Foi Saussure quem aproximou a moda à linguagem e, a partir daí, outros semióticos e historiadores da cultura passaram a interessar-se pelo vestuário.

A seguir, foi a vez de Petr Bogatyrev que, em 1937, publicou um ensaio sobre trajes folclóricos onde aplicou o método funcionalista ao vestuário, individuando no seu interior um escalão de cinco funções principais.

Com Trubetzkoy e Jakobson, Pëtr Bogatyrev está entre os representantes de relevância do Círculo de Praga.

O que torna a análise de Bogatyrev interessante é a sua construção segundo um sistema funcionalista, que individualiza no traje folclórico uma hierarquia de funções. Durante o estudo, ao colocar em contraposição a moda e o traje, o autor encontra fortes contrastes entre os dois fenómenos: enquanto o primeiro adquire um sentido só em função da mudança e da ruptura com o passado, o segundo vive de continuidade e tradição. A maneira de vestir do traje popular, tão estável e previsível, é a que mais capta a atenção de Bogatyrev, que chegará à definição das cinco funções do traje: a *estética*, a *erótica*, a *prática*, a *mágica* e a *regional*. Segundo o linguista russo, o traje possui um certo número de funções, algumas das quais são dominantes, enquanto que as outras têm um papel subordinado. A primeira divisão a ser individuada é entre o *traje do dia a dia*, o *traje da festa* e o *traje ritual*.

Voltando às cinco funções principais enunciadas pelo autor, começando pela *estética*, que, entre as outras, apesar de aparecer mais vezes, não consta de uma análise própria, pois o autor irá agregá-la à *função erótica*: segundo o autor, na maioria das vezes, a *função estética* só serve para embelezar, sendo raro encontrá-la no traje do dia a dia, porque, segundo a sua listagem, os aspetos práticos terão sempre um lugar determinante. Porém, é de sublinhar que, se esta função, por um lado, se releva de forma evidente e plena no traje da festa, por outro, é também verdade que se pode colocar no traje do dia a dia sob a forma de um pequeno enfeite ou detalhe de consolidação da sexualidade. Pode tratar-se de uma flor entre os cabelos, de um penteado, ou de uma particular maquilhagem para marcar a feminilidade, assim como, para a masculinidade, elementos vestidos de uma maneira específica, como, por exemplo, uma camisa aberta no peito, com o colarinho levantado.

À *função estética* alia-se a *erótica*. Esta importante função, afirma o autor, encontra-se tanto no vestuário moderno como no traje, desenvolvendo um papel tão importante quanto saliente. A função estética constitui um todo único com a função erótica e, muitas vezes, quase a esconde: esta fusão das funções é compreensível, explica Bogatyrev, porque ambas apontam o dedo para uma forte chamada de atenção. «Na avaliação do sexo oposto, por exemplo, cita-se apenas o valor estético do traje, eliminando a sua função erótica.» (1986, p. 105).

No que toca à função *prática*, pelo contrário, a questão que Bogatyrev propõe é se esta não estará ligada com o arcaísmo ou com a confiança atribuída à velha peça, pela adequação do traje às condições climatéricas locais ou às condições de trabalho de uma determinada zona. A mesma coisa poderia notar-se no calçado, ou na sua ausência, segundo se trate de uma comunidade transmontana ou de

uma comunidade do mar. Muitas vezes, a *função prática* também engloba em si signos das diferenças económicas, entre agricultores ricos e pobres, e signos de pertença a classes sociais diferentes, entre aristocratas e agricultores.

Por fim, a última função, *regional* ou *nacional*, na qual pode englobar-se o conceito de pertença a uma etnia em particular. A *função nacional* torna-se interessante, sugere o autor, quando se cruza com a função de classe, sobretudo no caso específico da existência de uma nação dominadora e de uma nação dominada. Esta última revela-se sempre defensiva do próprio traje nacional enquanto signo revelador da nacionalidade. Bogatyrev explica ainda que o traje popular rural raramente é mais barato do que o traje de cidade: muitos agricultores vestem-no exatamente porque é um signo de uma certa posição social, às vezes percepcionada como mais elevada em relação à dos seus concidadãos.

A análise empreendida por Patrizia Calefato também parece interessante no que toca às funções do traje popular, que «estão todasostas em causa, desde a origem, relativamente à sua função estética, a mais imotivada e superficial, mas também a que revela a autorreferencialidade dos signos exibidos na roupa, a pureza do estar presente.» (Calefato, 1986, p. 18). A *função estética*, segundo Calefato, faz da moda uma escritura do corpo, pois, encenando-se a si própria, torna paradoxal o seu estatuto de função.

3. INTRODUÇÃO À METODOLOGIA DOS TRÊS NÍVEIS DE ANÁLISE

De acordo com Giannone e Calefato, a análise do vestuário cinematográfico requer uma interpretação que se subdivide em três níveis:

«O vestuário cinematográfico adquire significado principalmente sobre três níveis que podemos identificar como *nível filmico*, *nível cinematográfico* e *nível extracinematográfico*. O funcionamento deles no texto filmico é o nível menos investigado.» (Giannone/Calefato, 2007, p. 17).

Em linhas gerais, o *nível cinematográfico* representa a relação entre o uso real das peças de vestuário e o uso do vestuário pensado para a ficção bidimensional do ecrã: há peças que funcionam na vida real, mas que não se ajustam bem às regras e estética do ecrã, onde tudo fica diferente, desde as cores até à textura. O *nível extracinematográfico* representa talvez o oposto, porque o vestuário cinematográfico também transmite ao espectador uma reelaboração da realidade através de estereótipos e identidades visuais que ele próprio cria. De certa forma,

as imagens cinematográficas trazem para o mundo real modelos reproduzíveis graças à roupa.

Por fim, o *nível filmico* é o mais complexo e é onde o vestuário ganha importância, porque faz parte da estreita ligação entre ator e personagem: o que o ator quer transmitir ao espectador tem um começo exterior no seu revestimento. O vestuário pode, neste sentido, representar uma voz fundamental do *Contrato de veridicção de Greimas* (1985) que cada filme estipula com o seu espectador, o qual decide conscientemente acreditar no que as imagens fictícias lhe mostram com base numa coerência estabelecida por contrato. Greimas escreve: «O discurso é o lugar frágil onde estão inscritas e são lidas a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; (...) equilíbrio mais ou menos estável que vem de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. Este tácito compromisso é chamado de contrato fiduciário.» (1985, p. 45). O *nível filmico* é também importante, pois, na maioria dos casos, é criador de linhas narrativas paralelas e invisíveis ao enredo principal.

Dentro das etnoficções selecionadas, o protagonista escolhido para ser analisado é a comunidade. Ao focar a atenção na presença do indivíduo no enquadramento, pode assistir-se a como as suas ações se refletem e desenvolvem ao longo de um percurso prolongado, como no caso das trilogias. Tendo em conta que nem todos os filmes que serão analisados pertencem, de facto, ao género da *etnoficção*, a escolha de um percurso como este, feito de trilogias, leva a uma abordagem diferente em cada filme. E é isso que interessa: ao analisar trilogias, está-se perante uma busca de um estilo próprio, que pode ter começo num género a que se convencionou chamar de etnoficção, mas que, de facto, nunca é linear.

Cada trilogia analisada conduz a um itinerário relacionado com o vestuário, que tem pontos em comum com a representação de comunidades. Vários temas irão ganhar forma e definir-se ao observar estas sequências de uma perspectiva diferente, assumindo um ponto de vista que tem como referência a *Fashion Theory*: a desidentificação do indivíduo; o visual da mulher nas comunidades fechadas; a diferenciação de classes que utiliza a roupa como símbolo; as funções mágicas do fato tradicional; a farda como elemento da cidade nos subúrbios; a comunidade multiétnica que se manifesta na ausência de uma identidade coletiva comum. Estes são alguns dos temas que irão concluir esta investigação sobre cinema e vestuário.

Se, por um lado, a *Fashion Theory* se revela útil para a desfragmentação das sequências do seu contexto original a fim de isolar o papel do vestuário, por outro, as ferramentas de análise de filmes também serão de grande utilidade para a compreensão do papel da câmara nas várias transformações que ocorrem na

passagem do real para o ecrã fictício. Ao falar de câmara, refere-se também a presença do autor, a forma pessoal como cada realizador olha para um corpo revestido ou para um conjunto de corpos e os seus revestimentos. Pode parecer banal, mas é preciso lembrar que, em primeiro lugar, é graças ao cinema que se efetua a mudança da roupa real para o vestuário fictício, e é também o cinema que converte o vestuário num elemento dramático de comunicação na obra fílmica. O corpo, na sua passagem de *corpo vestido* a *corpo revestido*, deve a sua metamorfose à linguagem cinematográfica, elemento imprescindível para esta transmutação. Pode afirmar-se que sem o dispositivo cinematográfico não há corpo revestido, não há dramaticidade ou narração impressas no vestuário, pois, sem cinema não existe vestuário cinematográfico. De acordo com Simmel, considerou-se a questão *indivíduo/comunidade* como a mais importante para esta pesquisa e, conseqüentemente, tentou partir-se dessa referência para o desenvolvimento de uma metodologia adequada às necessidades deste projeto.

Com Roland Barthes e Patrizia Calefato, o conceito de moda passa a ser um discurso social. Se o primeiro analisa a moda através das didascálias de revistas especializadas, a segunda foca-se na análise da moda e do vestuário em geral, e nos *mass-media*, incluindo o cinema. Barthes desenvolve o conceito de *corpo espetáculo*, Calefato o de *corpo revestido*.

Se com Roland Barthes se afinaram os conhecimentos sobre a moda como discurso social, introduzindo o conceito de *corpo vestido*, do qual derivam outros conceitos (*corpo-espetáculo*, *corpo jovem...*), chega-se finalmente ao conceito contemporâneo que dele advém e que será desenvolvido no trabalho de outra linguista, Patrizia Calefato. Desde finais dos anos 80 que a investigadora e professora italiana tem vindo a desenvolver a teoria do *corpo revestido* ligada aos estudos sobre *Fashion Theory*, no âmbito da chamada *mass-moda* e da *performance* do corpo.

O corpo é o espaço de inscrição da cultura: a cultura inscreve-se através da linguagem, porque o corpo é também uma entidade cultural. Através do corpo é possível vestir-se: sem o corpo nenhum *sistema-moda* poderia existir, porque não poderia haver moda, nem roupa, nem *performance* ou gestualidade.

«A roupa não se pode separar do corpo, que não é só o seu suporte: na interação entre traje e roupa, o corpo revestido é a unidade estrutural da comunicação social. O *corpo revestido* hoje é um corpo totalmente comunicável.» (Calefato, 2002: 26)

A partir do texto de 1986, Calefato explica como o discurso do corpo na cultura contemporânea, na maioria das vezes, significa tratar de «uma imagem fechada,

asséptica, do corpo, que se torna o lugar da oposição binária *saúde-doença* ou o seu centro de irradiação de cargas vitais, fundamentalmente de origem sexual.» (Calefato, 1986, p. 7).

Ao afirmar que a roupa é a forma de uma relação do corpo com o mundo e com outros corpos, Calefato também se refere ao binómio *traje/moda*, onde se, para o primeiro, a relação com o mundo é estática, sempre a mesma e repetitiva, para a segunda trata-se de uma relação acelerada que tem mais a ver com um tempo utópico de que com um ciclo temporal.

Os lugares da cultura determinam a moda, ou as modas, antes que a pesquisa estilística elabore a própria mercadoria como signo de luxo: cada moda tem dentro de si uma narrativa cultural, uma história que explica costumes e determina os seus ritmos. A moda em si constrói significados e figuras do imaginário (mitos) reproduzidos na esfera social e torna-as naturais e eternas.

O que torna o pensamento de Calefato próximo ao de Barthes é, de facto, esta vontade de não querer tratar a moda como um objeto em si, mas tentar interpretá-la e contextualizá-la através dos dispositivos que a difundem. Se Roland Barthes decidiu ocupar-se da moda descrita, Calefato também passou por isso e muitos dos seus textos tratam da moda e do corpo revestido nos meios de comunicação.

«Os meios de comunicação, o cinema antes de todos, são já um grande depósito cultural e motor do imaginário social e agem em estreita sinergia com a moda. Novas teorias crescem em relação ao sentir o revestimento do corpo como um travestismo que permite não aderir aos estereótipos sociais ou sexuais, mas sim realizar *performances* que provocam prazer.» (Calefato, 2003)

Em *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda* (2007), juntamente com a investigadora Antonella Giannone, Calefato liga, de forma linear, o conceito de *performance* ao de *prática vestimentária*. A ideia seria falar de *performance* em vez de *representação*, incluindo, assim, a figura teatral do *performer* com o resultado de ser o vocábulo mais adequado no âmbito dos *Fashion Studies*, pois «transporta de maneira decisiva a atenção sobre a implicação corpórea de quem a atua.» (Giannone/Calefato, 2007, p. 13).

As práticas vestimentárias podem e devem ser consideradas *performance*, porque «a roupa é um aspeto fundamental nos processos de socialização de qualquer ser humano em qualquer cultura.» (Giannone/Calefato, 2007: 14).

A partir do desenvolvimento do conceito de *corpo revestido*, Patrizia Calefato aprofunda um modelo de análise que inclui o vestuário cinematográfico. Come-

çando por uma divisão em três níveis criada juntamente com Antonella Giannone (2007: 17), de facto, está-se perante uma hipotética base de análises completas e satisfatórias do vestuário cinematográfico nas sequências fílmicas.

O vestuário cinematográfico adquire significado principalmente em três níveis que podemos identificar como *nível fílmico*, *nível cinematográfico* e *nível extra-cinematográfico*. A maneira como o vestuário funciona dentro de um texto fílmico é o nível menos explorado. (Giannone/Calefato, 2007, p. 17).

Se é através do vestuário que as imagens em movimento «adquirem devagar a espessura de um mundo possível» (Giannone/Calefato, 2007, p. 19), também é verdade que as práticas vestimentárias do dia a dia estão profundamente mergulhadas em cinema e, citando as autoras, «de facto, o cinema é parte da nossa cultura vestimentária».

A análise do significado fílmico e do papel do vestuário cinematográfico vai além de uma suposta e rigorosa separação entre um código cinematográfico interior ao filme e um código extra-cinematográfico relativo à dimensão da realidade: de facto, o vestuário de cinema carrega-se de significados interiores ao texto fílmico enquanto tal – sentido de ordem narrativa, histórica, temporal, espacial – mas, ao mesmo tempo, assume-os como uma contaminação entre a realização do filme e a sua comunicação – interpretação que vê ambos os momentos como essenciais na constituição da complexa textualidade fílmica. Neste sentido, o *nível expressivo*, onde está incluída a representação dos corpos através da aparência exterior, e o nível relativo ao conteúdo do filme estão rigorosamente conexos. (Calefato, 2002).

4. NÍVEL EXTRA-CINEMATOGRAFICO

Na minha investigação de doutoramento, o *nível extracinematográfico* é o menos relevante, sendo, no entanto, uma camada importante e influente, sobretudo se o objeto de análise for um género cinematográfico pouco introspectivo, como, por exemplo, a comédia, o drama ou o musical. Identificou-se o *nível extracinematográfico* como um processo que, através do filme, cria modelos reproduzíveis na vida real quotidiana. Nas palavras de Giannone e Calefato:

«De impacto certo, no sentido comum, nas modas, nas reelaborações culturais, são os rastros que determinadas peças deixam atrás, quando, por uma série de circunstâncias, criam verdadeiros estilos, tornando-se

identidades visuais, ícones citados por outros media, desde a moda até a publicidade, ou pelo próprio cinema.» (Giannone/Calefato, 2007, p. 17)

A passagem do ecrã fictício à vida real tem mais relevância no contexto de outros géneros cinematográficos que aqui não serão analisados, e cujos enredos têm como foco central, não a comunidade como é evidenciada na etnificação, mas sim o indivíduo como tipo, como estereótipo de um estilo de vida, muitas vezes concebido para ser imitado.

Em certos géneros cinematográficos em particular, com o intuito de confundir a personagem com o ator, criam-se várias opções de vestuário que concretizam, na realidade, as ideias propostas num filme: uma espécie de verosimilhança prolongada do cinema para a vida real. Pensa-se, por exemplo, na criação de mitos cinematográficos, como Marilyn Monroe, Marlon Brando ou James Dean, os quais, além de demonstrarem um talento particular para a representação, tiveram de exibir também um estilo público conscientemente desenvolvido para os servir na vida real, a fim de diminuir a descontinuidade entre esta e as suas vidas fictícias. Esta hipótese possui várias implicações, quer do ponto de vista do indivíduo, quer do ponto de vista do vestuário, porque, se o *corpo revestido* revela a intenção de transferir informações pessoais, culturais e interiores, para o exterior e para a sociedade, a imitação de um estilo proposto por um ator é em si também um gesto muito significativo. Um gesto que revela o quão influente é o cinema perante escolhas pessoais, como as de vestuário, mas também um gesto que revela o poder do próprio vestuário cinematográfico. «Muitas vezes, só nestes casos acontece a confrontação consciente do vestuário cinematográfico e apercebemo-nos de que as personagens de determinado filme se vestiam de determinada forma.» (Giannone/Calefato, 2007, p. 17).

A questão da imitação de uma peça de vestuário cinematográfico na vida real tem a ver com um estilo particular presente dentro de um determinado filme. Trata-se de um fenómeno que nos últimos anos tem ganho força, principalmente, no âmbito da moda, numa visão do vestuário ligada às mudanças vestimentárias, mais do que no âmbito do traje, que faz referência à imanência do vestuário.

Ao nível *extracinematográfico*, a análise do vestuário de um filme também é importante quando, querendo representar uma certa atitude ou uma certa época se decide usar como referência uma sequência conhecida de um filme, onde o elemento de destaque que estabelece a primeira ligação é a própria imitação do vestuário cinematográfico. Para reproduzir uma atitude particular, ou simplesmente para imitar um estilo que evoca uma determinada personalidade, é sempre preciso começar pelo vestuário: pensa-se no blusão de cabedal de James

Dean ou no vestido branco de Marylin Monroe¹, ou, em Portugal, no xaile preto das fadistas representadas através de Amália Rodrigues. Tudo acessórios que, de alguma forma, remetem para estilos de vida particulares, assim como para películas conhecidas.

O *nível extracinematográfico* é ainda uma ferramenta importante para entender as mudanças visuais que se atuam dentro da sociedade, dentro de uma particular faixa etária ou, ainda, numa zona geográfica limitada. Este nível diz muito sobre os gostos das pessoas e sobre a maneira de exteriorizarem uma admiração ou uma predileção. O que acontece é que a percepção da existência de um vestuário para cinema só é entendida conscientemente no ato da sua imitação na vida real, porque, de acordo com Gaines e Herzog, «a recepção do vestuário ao longo do visionamento do filme é, em geral, um processo incôscio» (1990, p. 180), uma vez que, durante o filme, as peças aparecem com naturalidade, como se se tratasse de vestuário real.

Este intercâmbio de informações entre as peças mostradas no ecrã e a vida real não para de se incrementar a si própria, tendo em conta que os dois mundos, o da moda e o do cinema, estão profundamente interligados, assim como aconteceu nos primórdios das artes com a pintura e a cenografia: um mundo impacta o outro e vice-versa. Acerca da masculinidade nos anos 50 do século passado, a investigadora Colaiacomio afirma:

«Foi naquela altura que foram fixadas as tipologias de personalidades masculinas que nos acompanhariam ao longo de meio século sucessivo e que hoje podem ser reconstruídas, sobretudo através do cinema. Basta pensar em certas imagens dos heróis do consumismo, como James Dean, Marlon Brando, ou Silvana Mangano.» (Colaiacomio, 2007, p. 53)

De facto, numa análise do vestuário através deste nível não pode evitar referir-se a publicidade e aos anúncios como referências marcantes na troca de informações entre vestuário cinematográfico e mundo real. Pensando no cinema como um mundo fictício, pode traduzir-se a passagem de personagens cinematográficos para a publicidade, tal como a tendência de um gosto comunitário por peças de roupa específicas. Isto significa que se um particular vestuário de James Dean foi entendido na vida real como exemplo de rebeldia, o uso que a publicidade faz dessa imagem e do imaginário associado tem mais a ver com a vida

¹ Uma análise deste tipo de vestuário cinematográfico foi apresentada na Conferência NECS 2012 com o título «Constructing Memory Through the Actor». Disponível em: https://www.academia.edu/5734402/Constructing_memory_through_the_actor.

real do que com o cinema. Assim, mais com o *nível extracinematográfico* e com o significado que lhe foi atribuído para além do seu contexto original do que, por exemplo, com o *nível fílmico* do seu papel no enredo do filme.

Voltando à utilidade deste nível para esta investigação e refletindo um pouco mais sobre as trilogias escolhidas, pode talvez apontar-se para determinadas sequências de etnificação que traduziram o poder fílmico em extracinematográfico. Sabe-se, por exemplo, que as camisolas dos pescadores da Póvoa de Varzim presentes em *Ala Arriba!* se tornaram uma tendência da moda entre as comunidades *punk* de Londres nos anos 80 do século passado: não há ainda informações concretas sobre o fenómeno, apenas algum conhecimento direto por parte de alguns nativos povoenses. Porém, esta tese não aprofundará essa questão.

Ao traduzir em imagens estereotipadas algumas sequências destas trilogias está-se já a operar no campo *extracinematográfico* puro. Por exemplo, pensando em cada trilogia como um conjunto de ideias que têm a ver com o mar (Leitão de Barros), com a montanha (Reis e Cordeiro) e com os subúrbios (Pedro Costa), pode depois juntar-se a estas paisagens citadas nos próprios títulos os protagonistas no auge do drama do enredo fílmico. Neste sentido, é muito interessante também o estudo dos cartazes dos vários filmes, pois aí já se atua uma passagem, ao nível extracinematográfico, entre o filme em si e o público que este eventualmente pode captar.

Pensando no mar, por exemplo, a sequência mais forte da trilogia inteira, que ao longo dos anos pode ter ganho algum poder extracinematográfico, a sequência do salvamento de *Maria do Mar*, permanece uma espécie de ícone de um tipo de cinema mudo português que evoca as ações românticas de uma época anterior, ligada ao passado piscatório da nação inteira. No caso da referida sequência, o que sobressai, mais do que a presença do vestuário, é a ausência deste, encarado na nudez da protagonista. Infelizmente não foi possível encontrar o cartaz desse filme, talvez porque não foi conservado ou porque não foi sequer fabricado, tal como também não existe o cartaz de *Nazaré, Praia de Pescadores*. No entanto, o último filme da trilogia tem um cartaz com o seguinte título: «Uma multidão desconhecida vive a história de Ala-Arriba.» Ilustrado com quatro fotografias – três mostrando os homens protagonistas vestidos com os trajes típicos da Póvoa de Varzim e uma mostrando Julha vestida com um véu branco a cobrir a cabeça e uma cruz de Cristo a descer do pescoço ao peito, claramente combinando um pouco a tradição com a religião, exatamente como ocorre no enredo do filme.

Considerando a montanha, talvez a sequência mais evocativa e com algum potencial *extracinematográfico* seja o primeiro plano de Ana, vestida com uma típica capa mirandesa no seu longo caminho pelas colinas. Por ser um trajeto

bastante trágico e por condensar em si muitos dos tratos transmontanos, é uma das imagens que, ao pensar nesta trilogia, recorda o quanto a comunidade pode passar ao indivíduo em termos de cultura e afetividade. De facto, isso não se encontra no cartaz de *Ana*, que é composto por um detalhe da cara da idosa e mostra poucos elementos acessórios, como os brincos e um colar. Esta é uma imagem que remete para alguma dignidade em relação ao temperamento daquela mulher, porque recorda alguma elegância na pose e nos acessórios escolhidos, assim como afasta a imagem pública e tradicional da mulher transmontana para dirigir a atenção a uma mulher simples. O cartaz de *Trás-os-Montes* mostra a imagem de uma criança de manga curta com a seguinte legenda: «Interpretado pelos habitantes de Trás-os-Montes.» Concentrado mais na forma do que no conteúdo, ou seja, no facto de que se trata de um filme baseado na realidade. Ao contrário do cartaz de *Rosa de Areia*, que apenas transmite, através da redundância de elementos ficcionados e encenados, que se trata de uma ficção, uma reflexão.

Pensando nos subúrbios, a escolha de uma imagem evocatória ficaria sempre dividida entre Ventura e Vanda como figuras emblemáticas, não só das Fontainhas, mas também do cinema do próprio realizador. Por isso, neste último caso, é exemplar o estudo dos cartazes dos dois filmes, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*, que evocam estas duas presenças que, de alguma forma, resumem e condensam a comunidade inteira, como acontecera na trilogia precedente. No caso de Vanda, a evocação é feita através de um grande plano do rosto a sair de uma nuvem de fumo, enquanto Ventura figura de pé ao lado de uma poltrona vermelha, numa pose declaradamente ficcionada. O caso de *Ossos* remete diretamente para o enredo do filme através da imagem de Tina com o bebé nos braços.

5. NÍVEL CINEMATográfico

Este nível está relacionado com a ligação entre o uso do vestuário no ecrã e o uso das peças na vida real. Ao contrário do *extracinematográfico*, a troca de informação acontece inversamente e as informações que interessam são de ordem mais prática. Distinto dos outros dois, este nível tem mais a ver com o trabalho de pré-produção, claramente ligado ao trabalho prático de um figurinista de cinema. «O vestuário cinematográfico é um tipo de vestuário peculiar. Distingue-se do vestuário real, ao qual fica todavia ligado através de uma relação semiótica de tipo icónico. Assemelha-se à roupa verdadeira por certos traços e distingue-se por outros» (Giannone/Calefato, 2007, p. 17). Ou seja, como deve um figurinista selecionar o vestuário para o filme que está a preparar? Tendo em conta que a

escolha é muito extensa, poderá, de facto, efetuar uma seleção, tendo o cuidado de fazer também uma análise *extracinematográfica* das peças, ou seja, se irá ou não implementar alguma *tipificação* das personagens. Um bom profissional saberá com antecedência que tipo de material escolher, segundo a estação em que se vai filmar, e que silhueta será adequada ao corpo do ator em relação ao seu físico e ao do personagem que este vai representar.

Mas, a segunda fase, a cinematográfica, desenrola-se no momento em que as peças são escolhidas e vestidas por um corpo e vão entrar em cena, criando uma relação dialética entre a realidade e a ficção, entre o uso real das peças de vestuário e o uso cinematográfico das mesmas. «O cinema pede, de facto, muitas vezes, alguns artifícios para poder obter o efeito de realidade pretendido.» (Giannone/Calefato, 2007:18). Ao falar de peças filmadas do ponto de vista *cinematográfico*, fala-se, não só de tecidos e materiais têxteis, porque «o meio potencia as possibilidades expressivas destas peças quando comparadas com as peças reais graças às técnicas de colocação no quadro do vestuário, aos eixos por onde é filmado, à luz que tem o poder de exaltar a plasticidade e as formas.» (Giannone/Calefato, 2007, p. 18). Tal como acontece à realidade, que, ao ser reconstruída dentro de uma etnificação, deixa de ser a *realidade A* para se transformar na *realidade B*, também em relação ao vestuário acontece um processo paralelo. O cinema age sobre e transforma o vestuário de forma a poder denominá-lo como «peças filmadas», de acordo com Roland Barthes, que falava em «peças escritas ou fotografadas em relação às reais, entendendo nas primeiras este fazer parte de um sistema de significados, ter o status de signos.» (Giannone/Calefato, 2007, p. 18). Ao nível cinematográfico é, portanto, muito importante o trabalho em conjunto entre figurinista e realizador, mas sobretudo o testemunho do trabalho do figurinista.

Falando de Leitão de Barros em específico, no genérico do filme *Ala Arriba!* aparece a figura de um *caracterizador* de nome António Villar, figura esta que talvez se possa relacionar com o trabalho de maquilhagem e decoração do corpo. João Bénard da Costa relata (1991, p. 59) que Leitão de Barros era casado com Maria Helena Roque Gameiro, filha do pintor Roque Gameiro, a qual tratou do guarda-roupa de alguns filmes do marido, em particular a versão sonora de 1935 d' *As Pupilas do Senhor Reitor*. Porém, em relação à *Trilogia do Mar* não foi possível localizar muitas informações sobre a organização do guarda-roupa, pelo menos dos últimos dois filmes, nos quais seria de supor que tivesse havido alguma preparação.

Em relação à *Trilogia de Trás-os-Montes*, todos os testemunhos de trabalho com o vestuário nos filmes de Reis e Cordeiro apontam para um interesse maior da parte de Margarida Cordeiro, quer na escolha das peças e dos tecidos, quer no

seu uso dentro do enquadramento. A ideia sempre foi a de partir das tradições, usando a memória como ferramenta visual incontornável, por isso, o percurso dentro desta trilogia parece interessante ao nível cinematográfico, não tanto pelo uso das peças em si, mas na ligação destas com a memória, a tradição, a ficção e o documentário.

No trabalho relatado por Margarida Cordeiro transparece logo uma *intenção cinematográfica* rica em significados que quase se pode confundir com o *nível filmico*, pois os tecidos e as peças remetem, por um lado, para uma realidade que existe ou existiu, mas, por outro, para significados filmicos paralelos à narração do filme. A tradição não é visível apenas nas peças escolhidas que revestem os corpos, porque muitos objetos que não têm função de vestuário estão presentes nos filmes e fazem referência ao mundo do traje: uma velhinha a fazer funcionar um velho tear em Trás-os-Montes, outra a fazer croché em *Ana*, entre outros. No conceito de *complexificação da realidade* citado por Margarida Cordeiro (AAVV, 1997, p. 15) pode também incluir-se o ponto de vista deste trabalho relativamente à análise do vestuário, pois, nesta trilogia peculiar, fica-se completamente envolvido entre os dois níveis, o cinematográfico e o filmico, às vezes sem conseguir distinguir um do outro.

Em relação à *Trilogia das Fontainhas*, se o primeiro filme conta com a participação de Zé Branco como diretora artística e de Isabel Favila como responsável pelo guarda-roupa, os restantes dois filmes não possuem créditos de guarda-roupa, adereços ou direção artística em geral. Entende-se esta ausência como uma relação muito estreita entre o realizador e as próprias personagens, porque, se por um lado, se poderia pensar que eles estão vestidos como na vida real, por outro, sabe-se que isto não é possível, pois não seria verdadeiro. Ao *nível cinematográfico*, o trabalho de Pedro Costa em torno do vestuário dos seus protagonistas, Vanda e Ventura em primeiro lugar, tem a ver sobretudo com o facto de se ter entendido que, ao vestir um corpo, não se está só a decorar um plano, mas também a dar alguma continuidade à linguagem cinematográfica. Ou seja, o vestuário torna-se cinematográfico no momento em que, para além dos materiais têxteis, lhe é adicionada também a luz, a angulação, a pose e os gestos (vestir e despir, entre outros). Este conceito será aprofundado no último capítulo, a partir das reflexões de Giuliana Bruno (2014) acerca da importância do vestuário no filme e no cinema em geral.

6. NÍVEL FÍLMICO

Ao longo deste estudo, e em concordância com Giannone e Calefato, concluiu-se que o *nível fílmico* é o menos explorado, tirando algumas exceções que têm a ver com o conceito de género e de feminilidade. De facto, segundo as autoras (2007, p. 19), durante os anos setenta do século passado, algumas investigações feministas incrementaram o aparecimento de análises fílmicas acerca do vestuário com a finalidade de compreender o corpo feminino na construção cinematográfica. O que daí resultou foi uma visão do corpo feminino «como objeto inteiramente preso numa visão patriarcal das relações humanas e de poder.» (2007, p. 19), citando Laura Mulvey (1978) e Jane Gaines (1990), pioneiras na exploração de uma base teórica do vestuário cinematográfico como elemento dramático capaz de construir algum significado importante para o filme.

Graças a estes estudos, durante os anos 80, quando se falava de *corporeidade cinematográfica* falava-se também de vestuário, aplicando diferentes teorias à análise da roupa e estabelecendo uma primeira contextualização do tema. De acordo com as autoras, ao analisar, por exemplo, a distância entre o *ser mulher* e a interpretação de uma mulher no ecrã segundo as necessidades da sociedade, ao tratar de assuntos como o da *feminilidade* o vestuário tinha um papel importante, quer de barreira, quer de travestismo, mas também de complicação de um papel simples e de transformação interior ao longo da história narrada.

«O próprio vestuário torna-se ferramenta de mediação entre o ser mulher e o parecer mulher no filme mainstream de Hollywood, faz de filtro. (...) A este propósito, os estudos sobre personagens interpretadas por Marlene Dietrich são um exemplo pragmático da feminilidade como mascarada.» (Giannone/Calefato, 2007, p. 20).

Infelizmente, estes estudos foram conduzidos para fortalecer uma determinada investigação explorativa sobre o corpo feminino e, por isso, restringiram-se ao papel do vestuário cinematográfico na construção de imagens de mulheres.

Ainda assim, o vestuário cinematográfico é dos sistemas menos analisados na teoria, a nível fílmico. Considerando que um fundamento essencial na construção de figuras cinematográficas é o bom funcionamento do vestuário, pode entender-se o quão este elemento tem sido subvalorizado. Trata-se de um elemento-chave na leitura da fruição cinematográfica, porque, a nível inconsciente, o que é simplesmente chamado roupa consegue operar uma síntese entre as características interiores da personagem e as características físicas dificilmente transformáveis

do ator que a está a interpretar. O lado performativo do vestuário cinematográfico é assim explicado: se o espectador consegue acreditar que um ator conhecido através de outros *media*, com uma existência para além do filme imediato, também possa ser aquela personagem, parte integrante de um mundo paralelo, o do filme, do qual passa a fazer parte, então, isto acontece também graças ao seu vestuário, na medida em que contribui para permitir uma passagem da vida real à ficção, tornando a ficção credível.

Neste sentido, será novamente de reiterar que o vestuário representa uma voz fundamental no *contrato de veridicção* de Greimas (1985) que cada filme estipula com o espectador, o qual decide conscientemente acreditar no que as imagens fictícias lhe mostram, com base numa coerência estabelecida por contrato. É devido ao contrato de veridicção que o espectador suspende a sua incredulidade, assumindo como um facto verdadeiro o que o realizador lhe está a contar. Esta suspensão surge durante as primeiras passagens através da descrição dos lugares, dos personagens e das suas personalidades e mantém-se estável ao longo da narração. É também através do contrato de veridicção que são expressas as regras que servem de estrutura ao mundo possível criado no ecrã cinematográfico. Se, por um lado, o espectador suspende a sua incredulidade em relação às sequências filmadas, é também porque o realizador, por seu turno, se preocupa em deixar bem claro em que tipo de ambiente se desenrola a narração, tentando conjugar ator, lugar e acontecimento. Trata-se de uma espécie de passagem de testemunho entre o realizador e o espectador que culmina na escolha de um vestuário apropriado e que também faz com que o género cinematográfico escolhido não seja casual. Na etnoficção, no documentário em geral e no documentário etnográfico em específico, o contrato de veridicção surge com uma espontaneidade bastante maior, pois trata-se, não de um vestuário do dia a dia, mas de trajes populares saturados de significados próprios. Juntando ao traje popular os elementos relacionados com o lugar, torna-se evidente uma vontade por parte do realizador de que o espectador acredite que o que está a ver é, de facto, real, verdadeiro e existente.

De acordo com Catarina Alves Costa, se «a relação *indexical* com o mundo está como provada na inscrição dos nomes das localidades reais onde se filmou», a importante carga que estas escolhas trazem para o filme representa «uma espécie de garante do seu aspeto documental» (2012, p. 257). A antropóloga referia-se aos filmes *Trás-os-Montes* e *Ana* de Reis e Cordeiro, mas, em geral, ao falar de etnoficção, o tipo de contrato de veridicção que surge é deste género. De facto,

encontra-se esta garantia em muitas etnoficções desde a abertura do filme, como se se tratasse de uma indução à credibilidade do filme e ao trabalho do realizador².

Através de uma análise filmica do vestuário cinematográfico vai-se notando como este é um dos elementos-chave para a compreensão da relação de confiança entre o realizador e o espectador. Relação esta que, na sua análise, pode contar com o auxílio de outras ferramentas a fim de esclarecer a posição interessante do vestuário dentro da etnoficção. Ou seja, uma análise filmica do vestuário tenta dar-lhe o seu justo valor a partir do enquadramento da câmara até chegar às suas possíveis ligações com outros conceitos. Portanto, é dever desta investigação tentar fazer uma primeira ponte entre *Fashion Theory* e etnoficção, propondo, para cada sequência, leituras sempre diferentes, a partir da semiótica, da linguística e dos estudos culturais, aplicando-os ao cinema.

7. ANÁLISE DOS FILMES

Passando a alguns dos exemplos que citei na minha tese de doutoramento, no filme *Ala Arriba!* isso resulta visível. Vamos ver como.

O elemento que parece mais pertinente é o que tem uma grande valência visual durante todo o filme, ou seja, o elemento do vestuário daquele povo.

«A aristocracia poveira tem as suas marcas tão antigas como os brasões das melhores famílias de Portugal e usa-as nas cortiças das redes ou pintadas nas proas dos barcos e utensílios de pesca ou ainda bordadas nas camisolas.»

Com esta afirmação, o Padre dá logo uma importância substancial ao revestimento do corpo, que não tem só uma função prática, estética ou mágica. De facto, vestir ou não uma camisola de *lanchão* é o equivalente a ser aristocrático, como diz o Padre, rico e com algum poder sobre os outros. O Padre não fala em mulheres filhas de sardineiros que casam com *lanchões*, por isso, supõe-se que a passagem desta classe para outra deve ser automática. Sendo que um homem que não possuísse a camisola por nascença poderia sempre, durante o curso da vida, apropriar-se dela através de um bom casamento. É um facto especial o que se passa no dia a dia da Póvoa de Varzim e que Leitão de Barros decidiu filmar.

Allison Lurie (2007) afirma que, ao longo da história, «o vestuário mostrou a posição social de quem o vestia. Assim como as linguagens mais antigas estão

² Este tema foi apresentado durante o Congresso da American University em Roma, em 2011, com o título «How do the costumes make the difference in Ethnofiction films: fishermen communities in Sicily and in Portugal». Disponível em: https://www.academia.edu/10349832/How_do_the_costumes_make_the_difference_in_Ethno-fiction_films

repletas de títulos elaborados e de formas de invocação, durante milhares de anos certas modas indicaram patentes elevadas ou reais.» Quando Bogatyrev descreve a função de classe no traje do dia a dia explica:

«A tendência em distinguir as várias classes através do vestuário também se conserva quando as peças ficam niveladas, ou seja, na passagem de vestuário rural, local, a vestuário de cidade, internacional. A tendência das várias classes de fazer sobressair as próprias recíprocas diferenças fica como a única forma que, ao longo dos vários períodos, se enche de conteúdos diferentes.» (Bogatyrev, 1986, p. 98)

Considerando o fenómeno em si, realmente, consegue distinguir-se no traje popular uma certa tendência, ou moda, para criar uma divisão visual entre ricos e pobres. Em geral, o reconhecimento de um indivíduo como membro de um grupo através da roupa é prática habitual; mas, o que se revela interessante no filme é a forma provisória como isto se manifesta visualmente: através da roupa. Nada é definitivo, como também não o é vestir uma camisola com marcas diferentes graças a um casamento: um ato de amor que pode mudar o percurso social de uma pessoa.

Apresento assim um ultimo exemplo, excerto das investigações presentes na minha tese, com o filme *Ana* de António Reis e Margarida Cordeiro.

Se facilmente concebemos a personagem de Ana como uma mulher cheia de força que representa a tradição na sua família, também consegue avistar-se alguma fragilidade no orgulho em decidir esconder aos seus familiares a verdade da sua situação. Por isso, a sequência do passeio que a levará até às margens de um lago não pode ser só um caminho de reflexão acerca da sua própria situação pessoal, embora tenha acabado de descobrir que está a ter uma hemorragia que, com muita probabilidade, a matará. O longo passeio da mãe Ana faz com que o espectador se concentre totalmente no seu corpo e no revestimento que este traz. Ana chega à paisagem interior pelo interior da paisagem (Matos-Cruz em AAVV, 1997, p. 204). Toda a comunidade transmontana é captada naquele traje e nos passos da velha senhora. Este é um exemplo manifesto de corpo revestido.

Patrizia Calefato afirma que a *performance* da vestimenta existe quando o corpo revestido descreve à sua volta espaços de ação diferentes, pontualizando que o termo «performance» veicula em si alguma implicação corpórea de quem está a atuar, ao contrário da «representação», onde o sujeito vem depois do objeto, ou seja, do gesto representado.

«A performance tem lugar através da articulação do corpo sobre diferentes níveis dentro dos quais ele é, ao mesmo tempo, material, significante e significado. Cada performance implica a presença de um público a quem está dirigida e que resulta parte integrante da mesma.» (Calefato, 2007, p. 13)

A partir deste conceito de *performance*, Calefato chega à sua definição de «performance da vestimenta», afirmando que «através dos signos vestimentas e das praticas ligadas, os seres humanos não se limitam a segmentar a própria realidade social, mas concebem-se e definem-se continuamente como parte desta realidade». (Calefato, 1999, p. 14). A linguista fala de uma afirmação de identidade pessoal, social, cultural e de género, encontrando uma ligação muito forte entre esta prática do vestuário e a construção identitária do indivíduo.

Neste caso, o traje que Ana veste ao sair de casa não é casual, porque é uma ulterior afirmação da sua própria identidade. Porém, poder-se-ia contestar este reconhecimento da prática da vestimenta ao não encontrar um público, como se Ana tivesse feito aquele gesto só por fazer. Mas, sabe-se que não é assim no momento em que esta assume a decisão de vestir um traje festivo, como se se tratasse de uma espécie de um desfile, ou, por outras palavras, de uma *performance*, onde Ana e o seu traje são os protagonistas absolutos, enquanto a natureza, o próprio território de Trás-os-Montes, feito de árvores, céu, água e vento, encarna sem dúvida alguma uma forma de público, que assiste à última *performance* daquela mulher. Apesar de poderem parecer coisas de importância secundária, a missão do vestuário não é só a de manter um corpo quente, porque, ao vestir-se, o indivíduo muda o seu aspeto perante o olhar do mundo.

8. CONCLUSÕES

A função deste artigo é acompanhar as análises de sequências filmadas, tentando não esquecer os elementos que formaram a estrutura da *Fashion Theory*. Ao enumerar esta lista variada, chegou-se ao contacto com autores que trataram de assuntos como moda e traje em contextos específicos e sobretudo através de ferramentas diferentes. Passando da sociologia à semiótica e da antropologia aos estudos culturais, na medida em que a conceitualização foi útil para o desenvolvimento posterior da *Fashion Theory*.

Alguns autores são referenciados com mais frequência do que outros, pois, deve ter-se em conta que um enquadramento de tipo teórico junta sempre elementos tão variados que seria impossível utilizá-los todos. De resto, a minha

investigação de doutoramento pretendeu reduzir o dispersivo perímetro da *Fashion Theory* através de uma análise de filmes bem específicos, usando o ponto de vista do *corpo revestido*, ora como objeto importante no interior do enquadramento, ora como início do desenvolvimento de reflexões mais alargadas do filme, em particular, ao género da etnificação, em geral.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1997). *António Reis e Margarida Cordeiro. A poesia da Terra*. Faro: Cineclub de Faro
- Alves Costa, C. (2012). *Camponeses do Cinema*. Tese de doutoramento
- Barthes, R. (2009). *Il sistema della moda*. Torino: Einaudi.
- Benard da Costa, J. (1991). *Historias do Cinema*. Lisboa: Europolia.
- Bogatyřev, P. (1986). Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia Morava. In AA.VV., *La ricerca folclórica, contributi allo studio della cultura delle classi popolari*, n. 14.
- Bogatyřev, P., Jacobson, R. (1967). Il folclore, forma di creazione autónoma. In AA.VV., *Rivista di cultura e critica letteraria. Strumenti critici*, n.3.
- Calefato, P. (1986). *Il corpo rivestito*. Bari: Edizioni dal Sud.
- Calefato, P. (1999). *Moda e Cinema: macchine di senso/scritture del corpo*. Milano: Costa & Nolan.
- Calefato, P. (2007). *Mass-Moda, linguaggio e immaginario del corpo rivestito*. Roma: Universale Melteni.
- Calefato, P. (2002). *Fashion Theory*. Disponível online in http://www.culturalstudies.it/dizionario/pdf/fashion_theory.pdf
- Gaines, J., Herzog, C. (orgs.). *Fabrications. Costume and the Female Body*. London New York: Routledge.
- Giannone, A., Calefato, P. (2007). *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda, Volume V, Performance*. Roma: Melteni Editore.
- Lurie, A. (2007). *Il linguaggio dei vestiti*. Roma: Armando Editore.
- Mulvey, L. (1978). Piacere visivo e cinema narrativo. In *Nuova DWE*, n.8.
- Simmel, G. (1998). *La Moda*. Milano: Mondadori.
- Svendsen, L. (2006). *Filosofia della Moda*. Parma: Ugo Guanda Editore.